



TÁVOL – ODÉBB – ODAÁT

AZ AFÁZIÁS BESZÉD SZÍNREVITELE KURTÁG GYÖRGY

SAMUEL BECKETT: WHAT IS THE WORD CÍMŰ MŰVÉBEN
(OP. 30 B)

NÉMETH ESZTER PhD-hallgató

ELTE-BTK

E-mail: eszter0105@gmail.com

DOI 10.23716/TT0.23.2020.14

Absztrakt:

Kurtág György zeneműve nemcsak zenei igényekkel lép fel az előadók számára, hanem elvárásai között szerepel az is, hogy az énekes szólista reprodukálja azokat a testi érzeteket, amelyet a Monyók Ildikó név jelöl. A művésznő ugyanis, akinek az eszköztárára a zeneszerző a darabot írta, elvesztette a beszédképességét, majd újratanult beszélni. Erre az egészségi állapotra íródott a darab, így a későbbi előadások vállalják, hogy megidézik a név által jelölt testi érzeteket. A betegségállapotból kinőtt zenemű hangzásában, ritmikájában, zenei világában, szuggesztív előadásmódjában megidézi azt a rendszertelen és bizonytalan teret, amely az afázia állapotában megjelenik.

Kulcsszavak: afázia, betegségállapot, atópia, karmester-szólam, önidézés, korporális meghatározottság

Ebben a tanulmányban Kurtág Györgynek egy olyan művét vizsgálom, mely provokálja a hangoztathatóságra, a hangzó mivolt egyszerre ontológiai és korporális meghatározottságára való rákérdezést. Ily módon e szöveg a ritmus, a zenei elemzés felől halad a testi beágyazottság kérdései felé. Az informatív alcím a mű interpretációjának feltételeként kijelöli az előadó személyét, melyben rögzítve van az a fizikai állapot, amit a Monyók név jelöl. A dolgozat vizsgálja ennek következményeit, mely implikálja a színrevitel, az adaptáció elemzését is. Az afázia állapota egy olyan tér eszközeként kerül vizsgálatra, mely az atópia és a test összefüggésében kerül elő. A betegségállapot mentén konstituálódott tér és idő bizonytalanságának okát az eszköztárra, az apparátusra és a szerző színházi irányultságú instrukcióira vezetem vissza. A rendezői utasítások elemzése kapcsán világossá vált, hogy a darab működtetéséhez elengedhetetlen, hogy az előadó személyének ne csak a hangja, hanem az egészségi állapota is integráns része legyen az ősbemutatonak. A későbbi előadások ennek következtében azt vállalják, hogy megidézik az alcímben Monyók névvel megjelölt testi érzeteket, ugyanis a név itt már nem tulajdonnévi értelemben, hanem a betegség állapotának hordozójaként van

jelen. Elemzésemben az ehhez tartozó következményeket és viszonyokat fejtem föl a zenei interpretáció vizsgálata mentén, melynek összefüggéseit és feszültségeit számomra meglepően, a hosszú és kissé esetlen alcím magában hordozza: *Siklós István tolmácsolásában Beckett Sámuel üzeni Monyók Ildikóval*.

Ontológiai beágazottság

A darab első, 1990-ben keletkezett *op. 30a* változata „szólóhang(ok)ra és szólóhangszer(ek)re”,¹ az általam vizsgált *op. 30b* ellenben „recitációra, énekhangokra, és térben szétszórt hangszercsoportokra” íródott.² A két darabnak a későbbiekben Kurtág fölcserélte a címét és az alcímét is, mely változtatásnak nemcsak az lehetett az oka, hogy a két struktúrájában megegyező, de apparátusában eltérő darab határozottan elkülönüljön egymástól, hanem az is, hogy kijelölje és irányítsa a fókusz, mely az *op. 30b* esetében minden irodalomtörténeti, nyelvelméleti, filozófiai és vallástudományi súlyával együtt egyértelműen a *What is the word* cím kérdésfelvetése köré épül. A kompozíció alapjául szolgáló mű Beckett utolsó alkotása, melyet 1989-ben fejezett be franciául (*Comment dire*), és ő maga fordította le angolra is (*What is the word*).³ A francia *Comment dire* kifejezés egy, a nyelv működtetésével kapcsolatos zavart, a jelölő keresését, a „nyelvem hegyén van” állapotát jelöli, amikor nem jut eszünkbe a legmegfelelőbb szó, vagy kifejezés, de a gondolat konkrét. Shane Weller szerint az angol *What is the word* kifejezés háromféle módon értelmezhető. Egyrészt: Mi a helyes szó? Vagyis mi az a szó, amely megnevezné, közölné és megragadná azt az esszenciát, amit a vers mond nekünk (Ebben az esetben a cím egy kérdés a kérdőjel hiányában is).⁴ A második filozófiai, irodalom- és nyelvelméleti kérdésfeltevés: Milyen a szó jellege szerint?⁵ Ez a megközelítés heideggeri értelemben kérdez rá a nyelv természetére, vagy éppen fordítva, azt keresi, milyen a természet a nyelv szempontjából.⁶ A harmadik pedig arra utal, hogy a „*What?*”, azaz a „mi” a költői szó, a „mi” a vers szava, a költészet maga, melyben paradox módon maga a megkérdkezés válik feleletté, azaz a kérdés a válasz a vers lényegének kérdésére.⁷ Ez az értelem a magyar fordításban nem hozzáférhető, ugyanakkor a „*Mi is a szó?*” a zenei kontextusban a „*Melyik a szó*

¹ VARGA 2009. 177.

² KURTÁG György: *Samuel Beckett: what is the word [Samuel Beckett: mi is a szó] op. 30b*. Alcím: *Siklós István tolmácsolásában Beckett Sámuel üzeni Monyók Ildikóval*. Recitációra, énekhangokra és térben szétszórt hangszercsoportokra. VARGA 2009. 169.

³ BRATER 1994. 13.

⁴ WELLER 2000. 166.

⁵ WELLER 2000. 166.

⁶ WELLER 2000. 166.

⁷ WELLER 2000. 166–167.

hang?” „Hogyan szolmizáljam?” jelentésárnyalatokat nyitja meg. Az angol fordításban ennél erősebb jelentéssel bír a *Mi az Isten igéje?* értelmű, János evangéliumát idéző olvasat, melyben a *Word* szó egyenes átvételként működik. A központi kérdés tovább tágul a darab befogadása közben, mivel Monyók Ildikó színésznő eszköztárára épül, aki egy baleset következtében elveszítette a beszédképességét, majd hétévnyi kitartó munkával újra megtanult beszélni.⁸ A rekreációs szakasz egy részében bár beszélni nem, de énekelni tudott, megtanulta Kurtág két dalát, melyet meghallgatott a zeneszerző. Kurtág Monyók szavakért vívott küzdelmében a Beckett-szövegre ismert rá,⁹ ugyanis a zenemű alapjául szolgáló szöveg hasonló körülmények között született. Beckett, aki az 1988–89 telén elszenvedett stroke után szintén próbálta visszanyerni a beszédképességét,¹⁰ írását Joseph Chaikin előadóművésznek ajánlotta fel, aki soha nem tudott felépülni az övéhez hasonló afáziából.¹¹ Karl Katschthaler irányítja a figyelmet azon olvasatok veszélyére, melyek az életrajzi körülményekre hivatkozva Beckett szövegét patológiás esetnek tekintik.¹² A továbbiakban megkerülném az ilyen spekulatív olvasatok lehetőségét, melyek a darab kapcsán megkerülhetetlen afáziavizsgálatot ebből az irányból közelítik meg. A mű jelentésrétegét ezek az adatok nem bővítik. Kurtág darabjában viszont elkerülhetetlen az afázias Monyók korporális meghatározottságának figyelmebevétele, melyre a zeneszerző a darabot írta.

Az atópia színrevitele

A darab megszületése előtt Monyók Ildikó beszélni nem, de énekelni tudott. Ez a jelenség afázia-kutatásban ismert jelenség. Az utóbbi 250 évben számos olyan leírás született, mely olyan betegeket említ, akiknél megmaradt a szöveggel való éneklés képessége afázia esetén.¹³ Ennek oka, hogy a 'propozíciós' beszéd a bal agyféltekéhez tartozó funkció, míg az éneklés és az érzelmek a jobb agyféltekében működnek.¹⁴ Az éneklés a 'nem proposíciós' beszédhez hasonló idegi hálózatokon működik.¹⁵ Ez nem koherens beszédet jelent, hanem reflex hangadásokat, amelyek az érzelmekkel vannak összefüggésben, eközben sajnos lehetséges, hogy a hangadó

⁸ <http://www.kotta.info/hu/product/K-50/KURTAG-GYOERGY-Samuel-Beckett-Mi-is-a-szo> [2019.02.04.]

⁹ WELLER 2000. 166.

¹⁰ BRATER 1994. 13.

¹¹ WELLER 2000. 165.

¹² KATSCHTHALER 2012. 149.

¹³ WILSON-PARSONS-REUTENS. 2006. 23.

¹⁴ WILSON-PARSONS-REUTENS. 2006. 23.

¹⁵ WILSON-PARSONS-REUTENS. 2006. 23.

„intellektuálisan halott!”¹⁶ Ezeket a kutatási eredményeket hitelesítik azok a megfigyelések, melyeket jobb agyféltekén sérült betegeken végeztek: beszélni tudtak, de nem tudtak bele érzelmet vinni, nem tudtak szavalni, könyörögni, énekelni...¹⁷ Az afázia-kutatás bizonyítékot nyújt arra is, hogy az érzelem és a hangadás között olyan ösztönös, elemi kapcsolat áll fenn, hogy az úgyis létrejön, ha nincs a tudattal lefedve, visszakövetve. A propozicionális beszédért felelős bal agyféltekének sérülése után az érzelmi, motoros, jobb agyféltekés reflexek még működnek az agyban, megjelenik a nonpropozicionális beszéd.

Veres Bálint mutatta be tanulmányában, hogy a darab kapcsán felmerülő afázia illeszkedik Foucault terekről alkotott rendszeréhez.¹⁸ *A szavak és dolgok* bevezetőjében Borges „kínai enciklopédiája” idéződik fel.¹⁹ A szöveg olvasása kapcsán Foucault a saját testi tapasztalatainak megfigyelése által észleli azt, hogy az olvasás közben fölhangzó kinos nevetése az afáziások szorongó közérzetéhez hasonló, mert mindkét esetben elveszett a név és a hely „közössége”, atópia állt elő.²⁰ Az afáziás betegekkel végzett kísérletek eredményéből, melyek során színes fonalgombolyagokat kellett rendszerezniük az asztalon, Foucault azt a következtetést vonja le, hogy a „... a beteg a végtelenségig csoportosít és szétválaszt, halmozza a különféle hasonlóságokat, lerombolja a legnyilvánvalóbbakat, szétszórja az azonosságokat, egymásra rétegezi a kritériumokat, lázasan dolgozik minduntalan újratekve a munkát, egyre nyugtalanabb lesz, és végül a szorongás küszöbére jut.”²¹ Ha ez így van, úgy a szorongás oka az a rendezetlenség, mely gúnyolódik a logikával, fölillant valamiféle szabályszerűséget, de mivel kiszámíthatatlanul teszi azt, ezért sokkolóan átláthatatlan.²² Az afáziás Monyók nem afáziássá transzformál egy egészséges állapotot, hanem idéz, színre viszi az afáziás, egykori önmagát. Foucault *Az utópikus test* című rádióelőadásában arról beszél, hogy a test az abszolút hely, a térnek az a darabja, amelyben az én megtestesül.²³ Am egészen addig engedi át magát irányításunknak, ameddig nem érezzük a fájdalmat: „Ilyenkor már nem vagyok könnyű, súlytalan, stb., dologgá válok, csodálatos és romokban heverő építménnyé.”²⁴ Az afáziának azért az atópia a tere, mert az afáziás beteg számára

¹⁶ WILSON-PARSONS-REUTENS. 2006. 23.

¹⁷ WILSON-PARSONS-REUTENS. 2006. 23.

¹⁸ VERES 2002. 100.

¹⁹ FOUCAULT 2000. 9.

²⁰ FOUCAULT 2000. 12.

²¹ IBID

²² DECZKI 2011. 31.

²³ FOUCAULT 2014, 68. 2. 89–92, 84.

²⁴ IBID. 86.

csupán a gesztusok, a cselekvés tere nyitott, a nyelv absztrakt szintje nem hozzáférhető.²⁵ Ezért az atópia a helynélküliség állapota, melyben a test nem tud a szokásos minőségében helybiztonságot nyújtani, állandó elmozdulásokra késztet.

Bizonytalan tér és idő

Atópikus módon nemcsak az afázia állapotát idéző előadói test működik a darabban, hanem maga a zenei tér is így funkcionál, melynek „térképét” a partitúra tartalmazza. Az op. 30a változatot követően²⁶ két évbe telt, mire 1991-ben elkészült a második, 12 perces, op. 30b változat.²⁷ A 73 „ütemű”, szerkezetileg egy egységként működő op.30a-t mindemellett teljességében magába foglalja az op.30b, ám utóbbi szerkezetileg átstrukturálódik háromrészes kompozícióvá: 2 ütemes zenekari bevezető, 75 „ütemnyi” középrész, majd 12 ütemnyi *Sinfonia (epilogo senico)*.²⁸ Veres Bálint szerint az alfabetizálás²⁹ a döntő érv amellett, hogy az op. 30b nem pusztán átirat, új apparátusra való átfarmálás, hanem teljes újraértelmezés. A partitúra ugyanis a bevett arab számokkal jelölt próbajelzések helyett az abc betűit alkalmazza arra, hogy jelezze a különböző szakaszokat, mintha még a próbajelek is a beszédre provokálnának. A kottakép, akarva-akaratlanul kizökkenti a zenészt a bevett kottaolvasási attitűdjéből, és az így megváltozott próbanyelv hatással van a munkafolyamat hangulatára, a produktum minőségére.

Az első verzióhoz képest nemcsak az alfabetizálás tűnik fel újításként, hanem a „karmester-szólama” is.³⁰ Erre azért van szükség, mert az ütemmutató és a metrum sok helyütt hiányzik, így kör alakba írt számok jelzik a vezénylőnek a leütések helyét. A karmester számára nemcsak a partitúra jelzésrendszere, változott meg a klasszikus hagyományokhoz képest, hanem a helyzete is. Szerepe ugyanis megkettőződött. Kurtág szerzői utasítása szerint a zongorista alkalmas egyedül arra, hogy rálásson az énekesnőre és a karmesterre is, ezért a szólistának ő dirigál, míg a karmester a terem felé fordulva vezényel, befogva ezzel a teljes teret, a közönségen túlra is:

²⁵ DECZKI 2011. 31.

²⁶ MOLDOVÁN 2006. 257.

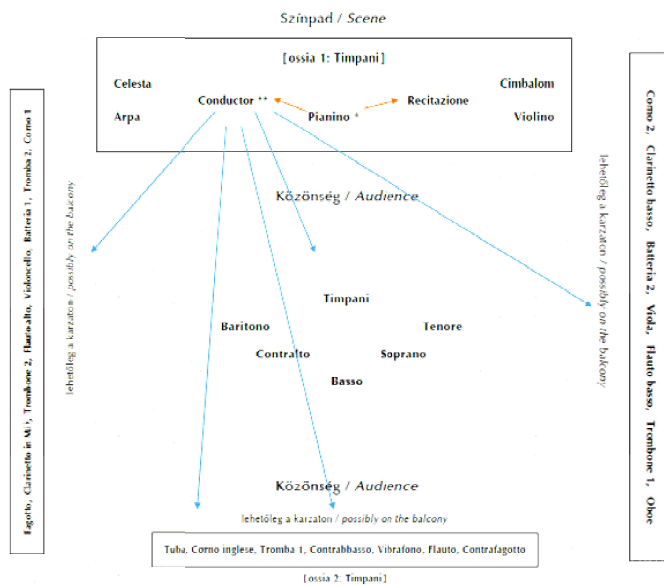
²⁷ VARGA 2009. 102.

²⁸ VERES 2002. 94.

²⁹ IBID. 95–97.

³⁰ IBID. 96.

Az előadógyűttes elhelyezése



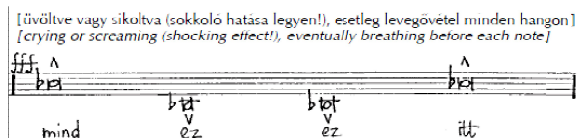
A kottából kiemelt „térképen” látható az is, hogy Kurtág a magyar nyelvű recitáló előadó mellett szerepeltet öt vokális szólistát, akik a beckett-i angol szöveget énekelik, szétszórva abban a térben, melynek egyik alapjául a budapesti Zeneakadémia nagytermének tere szolgált. A zenészek a közönséget teljesen körbezárják, így a hallgató teste mint rezonáló felület szintén beépül az összhangzásba.³¹ A különböző hangszerek mellett az *op. 30b*-ben a vokális együttes is szokatlan helyről, a közönség ’közül’ énekel, s egyszerre idézik fel ezzel a Bach-passiók kórusainak hangzásvilágát és szerepét egyaránt. Ilyen instrukciók szerepelnek a kottában: „zsoltárszerűen”, „kaotikusan kiabálva”, „kaotikusan suttogva”, „egyre hangosabban és zaklatottabban, kutyaugatás-szerűen”, „agresszíven”, „színtelenül”, vagy akár, ahogy a kottarészleten is látszik, „kuncogva, vihogva” figurázza ki a magyarul éneklő énekest a kiskórus.³² A bachi passiók kórusának kettős feladatköre ebben a darabban is tetten érhető, ugyanis nemcsak visszhangozza, vagy kifigurázza az együttes az énekes megnyilatkozásait, de mindezt idegen nyelven teszi, voltaképp visszafordít, szinkrontolmácsol. Értelmezhető úgy is, mintha az előadótér az előadóművész teste vagy belső hallása volna, amelyben megszólal a szöveg, melyhez igazodnia kell. A

³¹ HALÁSZ 1996. 13.

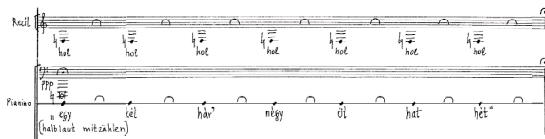
³² MOLDOVÁN 2006. 58–59.

szorongáskeltő esetleges reakciók egyfajta alternatív valóságot képeznek, a nyelvek közötti akadálytalan átfordítás problematikáját beemelve, mely metaforaként az emberi gondolatok tolmácsolhatatlanságára is utal. A darabban az egyén és a tömeg kerül szembe egymással már csak a térkonceptiót tekintve is. A magas hangrendű, vihogást idéző hangok a kiskórusban a darab elején beszédhangon szólnak meg, mintegy ellenpontozva a dominálóan mély hangrendű *hiábavaló* szó kilátástalanul, félhangonként süllyedő megjelenését. Az ellentét azután vertikálisan is megjelenik, mély beszédhangszínű szólista énekelve is a mélyebb regiszterekbe kényszerül, hiába igyekszik mindig magasabb hangmagasságok felé, melyeken a többi kórista dallamvonala mozog. Az ehhez hasonló térbeli ellentartás végigvonul a darab struktúráján, melyben az ily módon kialakult, horizontálisan és vertikálisan osztott tér hálózatát tovább bontja az azt metsző időbeli jelzések bizonytalanságerzetet keltően, szabálytalanul elhelyezkedő struktúrája.

A szöveggel ellátott kottakép mint látvány is kapcsolódik a színházi tér sűrített képi és érzéki komplexitásának megteremtéséhez. A határozatlan szubjektumú Beckett-szöveg deixisei ugyanis számos esetben nemcsak textuális jellegűek, hanem a zenei matérián referenciálisak is.³³



A következő részletben a szólista kis d hangon egyforma ritmusban repetálja a *hol* szót, mellyel az időérzékelésünkben hagy minket eltévedni, ugyanis ezalatt a zongorista félhangosan vele számol. Nemcsak a mű címében megidézett kérdésre keresi a választ a szólista, hanem itt mintha keresné az „ütem egy”-et, a zongorista pedig készséggel válaszol ugyan, de válasza kevésbé nyújthat támpontot, hiszen elszámol egészen hétig, és mivel épp ebben a szakaszban változik a kottajelzés szerint a negyed értéke, így a hallgató a két entitás közé szorul. Ami a fentebbi idézet szófestésében még konkrét valóság-érzetet keltett (hogya mi az „ez” és az „itt”), az ebben az esetben csak elbizonytalanít:



³³ SZIKSZAINÉ 1999, 63–64.

Két ütemmel később azonban mintegy mennyei, elérhetetlen magasságban énekli a szoprán az előbbi hangot (és benne a deiktikus választ), két oktávval magasabban: „there”, ahová a szólista által teremtet alak kívánczik:

The image shows a musical score for a vocal ensemble and piano. The Soprano part is circled, showing the word "there" in a high register. The Alto, Tenor, and Bass parts are also visible, with the Bass part having a circled "there" in a lower register. The Piano part is at the bottom, with the text "mi is a szó" and a "pp" dynamic marking. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Bár létrejön kérdés-válaszként (a klasszikus periódust idézve) a „there”, de a recitáló nem reagál rá, mintha nem hallaná vagy nem értené meg. Az angol válasz a nem beszélt nyelv idegenségével hat, mivel nem születik valódi kommunikáció. Ez az idegenség a recitáló alak belső távolságait jelöli, ezt bizonyítja, hogy amit itt el szeretne érni, a kétvonalas d-t, azt két jelzettel korábban már eleve meghaladta, hiszen énekelt kétvonalas fiszt is, aminél az egész darabban a szoprán nem megy följebb, mégis elérhetetlennek érezzük a nagy terccel alacsonyabb, „mennyei” kétvonalas d-t az előbbi repetitív mélység után. Ráadásul Kurtág azzal, hogy a teremtet alak szubjektív magasság-érzetét ütközteti a kórus viselkedésével és a hallgató magasság-érzetével, nemcsak elbizonytalanítja a realitás-érzékelésünket, hanem meg is tart minket ebben az állapotban, hiszen az előadóval való teljes azonosulás lehetőségét rendre elidegeníti a hangszerek és a vokális együttes reakcióival.

Korporális meghatározottság

„(...) egy teljes évig kellett együtt dolgoznunk ahhoz, hogy megtanulja önmagát eljátszani”³⁴ — idézi fel emlékelit Kurtág György Hans Heggel való beszélgetésében. A színházi értelemben vett jelenlét megvalósulása fontos elvárás volt a zeneszerző részéről a próbafolyamat alatt egyre jobban beszélni tudó művésznő felé: nemcsak képessé kellett válnia felidézni önmaga egy évvel korábbi állapotát (melynek eszköztárára a darab íródott), de a számára rendkívüli teherként nyújtó állapottal a darab előadása közben pillanatról pillanatra újra meg is kellett küzdenie. Így valósulhatott meg az a színpadi jelenlét, amelyet „a test/szellem, illetve test/tudat dichotomikus kategóriáival egyáltalán nem lehet megragadni,

³⁴ HALÁSZ 1996. 15.

hiszen lényegénél fogva működésképtelenné teszi, alapjaiban megingatja ezeket az ellentéteket.”³⁵ Forgách András 1993-as Budapesti Tavaszi Fesztiválon átélt impresszív élménybeszámolójából olyan látványelemek is napvilágra kerülnek, melyeket a hangfelvételeken nem érhetünk el.³⁶ Kiderül, hogy ezen a koncerten Monyók nem viselt cipőt, csak egy vastag zoknit, darócruhában ment fel a színpadra, bal kezén bandázssal, Forgách asszociációja nyomán úgy tűnt, mint aki megsebezte magát.³⁷ Elképzelhetetlennek tartotta, hogy a darabot valaki más előadja, hisz akkor az „Monyókot” fog énekelni, Monyók is „Monyókot” énekel, „*azt*, aki így énekel, *azt* énekl*i*, *aki* ezt énekl*i*.”³⁸ Kurtág számára a zeneileg megfelelő produkció a színházi minőségű színpadi jelenléte is megkövetelte. Monyók Ildikó halála után a szerep Molnár Piroska színésznőre szállt át, jelenleg ő viheti a darabot egyedül nézők elé.³⁹ A színésznő tisztában volt a rá háruló feladat nehézségével, de Kurtág helytállónak találta őt a szerepre. Molnár Piroska nem utánozza vagy karikírozza az afáziás betegek mozdulatait, gesztusait vagy hangzó megnyilvánulásait, hanem egyszerűen leénekl*i* a kottát, és a maga színészi jelenlétével megtölti azt energiával. A produkciója bebizonyította, hogy a darab nem öncélúan használ fel egy beteg embert valós vagy vélt igazságainak bizonyítására, hanem magát a betegséget teszi emberivé, a fájóan őszinte puritánság felmutatásával.

Irodalom

BRATER, Enoch: *The Drama in the Text, Beckett's Late Fiction*. New York, Oxford, Oxford University Press, 1994.

DECZKI Sarolta, *A kezdet és a cogito, Az affirmáció fenomenológiája*, 2011. https://dea.lib.unideb.hu/dea/bitstream/handle/2437/119396/Deczki_Sarolta_Ertekez-es-t.pdf?sequence=7&isAllowed=y [2019. 01. 21.]

FISCHER-LICHTE, Erika: *A performativitás esztétikája*, ford. KISS Gabriella, Budapest Balassi Kiadó, 2009.

FORGÁCH András, „A pária művészete” (Kurtág György-bemutató a Budapesti Tavaszi Fesztiválon) *Alföld*, 1993. január, 44. évf. 90–93.

FOUCAULT, Michel: *A szavak és a dolgok, A társadalomtudomány archeológiája*, Osiris Kiadó, Budapest, 2000.

³⁵ FISCHER-LICHTE 2009. 138.

³⁶ FORGÁCH 1993. 92.

³⁷ FORGÁCH 1993. 92.

³⁸ FORGÁCH 1993. 91–92.

³⁹ <https://info.bmc.hu/index.php?node=compositions&cmd=viewtitle&id=1112887535> [2019. 04.09.]

HALÁSZ Péter közredjja: „Az ember sohasem érkezik túl későn” Hans Heg beszélgetése Kurtág Györggyel, ford., SZEGZÁRDY-CSENGERY Klára, *Muzsika*, 1996/2, 12–15.

KATSCHTHALER, Karl: *Latente Theatralität und Offenheit zum Verhältnis von Text, Musik und Szene in Werken von Alban Berg, Franz Schubert und György Kurtág*, Frankfurt am Main, New York, Berlin, Bern, Bruxelles, New York, Oxford, Wien, Peter Lang Verlag, 2012, 146–211.

MOLDOVÁN Domokos, *Tisztelet Kurtág Györgynek*, Rózsavölgyi és társa, 2006.

SZIKSZAINÉ NAGY IRMA, *Leíró magyar szövegtan*, Osiris Kiadó, Bp., 1999.

VARGA Bálint András, *Kurtág György*, Budapest, Holnap Kiadó, 2009.

VERES Bálint, „A Kurtág-enciklopédia”, *Pannonhalmi Szemle*, 2002 X/2, 85–102.

WELLER, SHANE, “THE WORD FOLLY: Samuel Beckett’s ‘Comment Dire’ [What is the Word]”. *Angelaki*, 5:1, 2000.

WILSON, SARAH J. – Parsons, Kate – Reutens, David C.: „Preserved singing in aphasia: A case study of the efficacy of melodic intonation therapy”, *Music Perception* Volume 24, issue 1, pp. 23–36, ISSN 0730-7829, electronic ISSN 1533-8312 © 2006.

Afar– Away– Over there

The performance of the Apphasiac Speech in the work of György Kurtág, Samuel Beckett: hat is the Word (Op 30B)

György Kurtág’s music does not only claim musical requirements to the performers, but it also expects the singer to reproduce the physical senses that Ildikó Monyók’s name implies. The artist, for whose toolbox the composer wrote the play, lost her speaking skills and then re-learned to speak. The piece is written for this state of health, so later performances undertake to evoke the bodily senses of the name. The music outgrowing from the state of illness evokes the unsystematic and uncertain space — that appears in aphasia — in its sound, rhythm, world of music and in its suggestive way of expression.

Keywords: aphasia, illness, atopy, conductor voice, self-summoning, corporal determination